

Entretien avec Thomas Ostermeier

Quelles sont les raisons pour lesquelles vous avez accepté d'être l'artiste associé de cette nouvelle édition du Festival d'Avignon ?

Thomas Ostermeier : Tout d'abord, je dois dire que le fait de montrer mes spectacles en France est, depuis ma première venue, un plaisir sans cesse renouvelé, une expérience unique, une sensation vraiment extraordinaire. Le public français est particulièrement sensible aux formes théâtrales nouvelles. J'espère qu'il saura s'ouvrir à celles, plus physiques, plus corporelles et en même temps plus politiques que d'ordinaire, défendues dans cette programmation. J'ai également le sentiment que le public français ne rechigne pas à mettre en question, voire à l'épreuve, les textes « classiques », ce que je cherche précisément à faire depuis *Homme pour homme* de Bertolt Brecht et *La Mort de Danton*, de Georg Büchner. Ainsi, l'idée de mêler cette année des textes du répertoire comme *Maison de poupée* d'Henrik Ibsen et *Woyzeck* de Georg Büchner, transposés dans le monde d'aujourd'hui, à des pièces d'auteurs contemporains comme *Disco Pigs* d'Enda Walsh ou *Concert à la carte*, d'après une pièce de Franz Xaver Kroetz, me paraît constituer la meilleure manière de faire se rencontrer mon esthétique avec les aspirations que je crois déceler chez le public français.

Mais cette invitation dépasse largement le cadre de mes créations, que le Festival me donne cette année la possibilité de déployer dans toutes leurs facettes. Il s'agit également d'inviter une constellation de metteurs en scène, d'auteurs et de chorégraphes qui inventent un langage singulier. Avec, toujours, ces mêmes questions qui reviennent : Quel est le rôle du théâtre dans notre société ? Où se situe la nécessité du théâtre ? Comment réagir au monde qui nous entoure ? Tous les artistes invités se posent, d'une façon ou d'une autre, ces questions. Ainsi Johan Simons et Paul Koek du groupe ZT Hollandia, présenteront par exemple *La Chute des dieux*, inspiré du film de Luchino Visconti, *Les Damnés*, qui raconte l'histoire de l'ascension et du déclin d'une famille de riches industriels dans l'Allemagne du III^e Reich, catastrophe et complicité dont les traces restent brûlantes dans l'Europe d'aujourd'hui. Ainsi Luk Perceval donnera-t-il une forme contemporaine à la tragédie classique de Racine, avec *Andromak*, une mise en scène dans laquelle j'ai le sentiment que l'on sent passer le souffle de mille ans de théâtre en même temps que les frissons de notre époque. Je pourrais comme cela énumérer tous les artistes conviés à cette édition, tels René Pollesch ou Frank Castorf, ces anarchistes de la scène, dont la venue est une première au Festival d'Avignon.

Ce que le public ignore davantage, c'est que vous n'avez pas invité que votre « famille » artistique au Festival d'Avignon, mais également des concurrents, des adversaires, ou plutôt des metteurs en scène avec qui vous vous confrontez dans une émulation féconde, en particulier à Berlin. Quels sont les principaux points de divergences esthétiques et politiques avec ces frères ennemis, puisque vous ne séparez jamais ces deux aspects de la création artistique ?

Tout le monde sait à Berlin que le plus grand concurrent de la Schaubühne, que je codirige avec Sasha Waltz, est la Volksbühne de Frank Castorf. Cette relation rappelle en effet celle du petit et du grand frère, faite d'admiration, de confrontation et de jalousie. Ces deux grands théâtres se confrontent aux questions formelles, théoriques, esthétiques et politiques de notre modernité. Ils interrogent tous deux à leur façon le monde que nous vivons en cherchant à inventer de nouvelles manières de rendre la scène vivante, attractive, nécessaire même, dans un univers dominé par les images télévisées. Lorsque j'ai commencé en 1996 l'aventure de la Baracke (au Deutsches Theater), la Volksbühne, c'est-à-dire l'ancien théâtre de Berlin-Est, ne l'oublions pas, traversait une crise. En tant que spectateur, j'étais las du cynisme de ce théâtre, fatigué par ce que les journalistes ou les critiques appelaient le « déconstructivisme » ou encore le « post-modernisme » de la Volksbühne. Il n'y avait plus rien à espérer, les « grands récits » étaient irrémédiablement derrière nous, comme disaient nombre de philosophes, il ne restait donc plus qu'à accompagner la métaphysique, la politique ou la scène artistique dans sa chute... Une nouvelle génération, à laquelle j'appartiens, a tenté de trouver un langage au sein duquel le personnage et l'histoire d'une pièce redeviennent importants. Il ne s'agissait plus pour nous – comme c'était le cas à la Volksbühne de l'époque – de faire de la scène un lieu de performance et d'installation, mais au contraire de renouer avec le récit et le personnage, sans passéisme ni tentation académique ou archaïque. Aujourd'hui, des spectacles comme *Woyzeck*, que j'ai monté à la Schaubühne, s'inscrivent dans la même préoccupation que la Volksbühne lorsqu'elle met à l'affiche *Le Maître et Marguerite*, *L'Idiot* ou *Les Démons*. D'autres, comme *Shopping and fucking*, s'attachent davantage à la question du

« lumpenprolétariat », du prolétariat en haillon, pour parler comme Marx. Mais ce qui fait la différence essentielle avec la Volksbühne, c'est que nous essayons de nous adresser à cette nouvelle « classe bourgeoise » européenne et donc berlinoise, celle du pouvoir économique, politique et médiatique, afin d'interroger son mode de vie, ses contradictions, ses déchirements internes. Des spectacles comme *Nora*, version très personnelle et sociale de *Maison de poupée* d'Ibsen ou bien encore *Concert à la carte*, qui en constitue l'épilogue, témoignent de ce souci. Il faut toutefois nuancer le différend entre la Volksbühne et la Schaubühne, largement exagéré et mis en scène par la presse. L'année dernière, alors que nous nous retrouvions lors d'un festival au Canada, Frank Castorf est venu me voir en coulisses et m'a dit : « Lorsque l'on prend la direction d'un théâtre, cela ne peut pas marcher dès le début. Il faut persévérer, courage ». Derrière le rideau, il y a toujours eu un grand soutien de sa part. Il est réciproque.

Il s'agit donc pour vous, à la Schaubühne, de retourner les armes du théâtre académique contre lui-même ?

Oui. Il ne s'agit pas de faire un théâtre de boulevard pour les nouvelles classes dirigeantes, mais de se saisir de l'occasion de diriger un théâtre « installé » pour conduire son public – qui est également largement composé de jeunes et d'étudiants, il faut le rappeler – à s'interroger sur ses pratiques, à faire surgir ses non-dits, à rendre plus criants ses petits arrangements avec la comédie sociale et la violence du monde qu'il contribue à développer et à reproduire.

Nora, le personnage de Maison de poupée, est au cœur même de ces contradictions et de cette comédie sociale dont vous parlez. Déjà subversive en son temps (1892) – puisque cette pièce fait surgir la tragédie dans un salon bourgeois en même temps qu'elle donne corps à la révolte d'une femme enfermée dans le carcan d'une relation sentimentale factice –, Maison de poupée devient chez vous également une satire sociale du monde contemporain. C'est la manière dont les relations économiques rongent l'intimité des couples que vous avez voulu montrer ?

La thèse est assez connue et répandue : le mariage bourgeois a été une invention de la classe dirigeante pour que l'argent reste dans l'enceinte de la famille. L'homme avait besoin d'une femme confiante et aimante, afin d'être certain que le patrimoine serait confié aux héritiers. La monogamie est ici essentielle, et relève d'une invention économique, inséparable de la morale qui l'accompagne. Je crois encore que le couple, la monogamie et le mariage demeurent des institutions dont les bases sont restées « marchandes ». On l'observe souvent encore dans de nombreux cas de divorce. La question du devenir des biens y reste prédominante. Après les bouleversements des années 1960 et 1970 qui ont fait vaciller ces institutions, nous assistons, sous la pression du néo-libéralisme et de la précarité généralisée, à un retour de l'idéologie du couple tourné vers la réussite sociale, la famille relookée, la morale modernisée. En même temps qu'un portrait de femme, *Maison de poupée* interroge cet endroit-là du contemporain.

En quoi Concert à la carte, proposition théâtrale radicale de dénuement et de réalisme, jouée d'ailleurs par la même comédienne, constitue-t-elle selon vous un épilogue à Maison de poupée ?

Dans la version que nous proposons, Nora tue son mari à la fin de la pièce, alors qu'elle ne fait que quitter le domicile conjugal dans *Maison de poupée*. Autre temps, autres mœurs. À partir du texte de trois pages du *Concert à la carte* de Franz Xaver Kroetz, j'ai imaginé que Nora, après des années de prison, se retrouvait seule dans son appartement, comme de nombreuses femmes d'aujourd'hui. C'est une réalité cruelle en Europe en général et en Allemagne en particulier. À Berlin, par exemple, les deux tiers des personnes qui reçoivent des aides sociales sont des femmes, souvent seules, avec ou sans enfants. La situation des femmes en Allemagne est encore plus préoccupante qu'en France ou qu'en Angleterre, car nous héritons peut-être davantage de vieux préjugés qui ont entretenu la domination masculine. Il n'y a souvent qu'une alternative pour les femmes allemandes : ou bien rejoindre la cellule familiale bourgeoise au sein de laquelle seul le mari travaille et la compagne se doit d'élever ses enfants, ou bien faire le choix de l'indépendance, des études et de la vie professionnelle, en encourageant le risque de la déchéance sociale, de la solitude ou d'une vie sans enfant. Deux marchés compétitifs et risqués s'ouvrent ainsi à ces jeunes femmes : celui du travail et celui du mariage. Et ce dernier n'est pas le moindre, surtout lorsque l'âge avance. Je ne suis évidemment pas leur porte-parole, mais il me semble inimaginable d'inventer un conflit dramatique sans me rapporter à la réalité sociale. Et celle-ci me semble criante. Mais cette pièce n'est pas une thèse, elle décrit le quotidien d'une femme livrée à elle-même le soir dans son petit appartement où il ne se passe rien, où ne passent que les musiques et chansons ridicules ou émouvantes diffusées par les radios de la bande FM qui habitent et habillent son univers.

Il s'agit également de deux portraits de « femme d'intérieur » aussi poignant l'un que l'autre. Vous avez d'ailleurs donné corps et voix à une autre figure féminine, Lulu. Les femmes portent-elles davantage le théâtre de l'intimité sociale que vous travaillez à présent ?

Aujourd'hui, l'héroïsme théâtral me paraît en effet mieux porté par les femmes. C'est un constat autant qu'une intention et qu'une intuition artistique. Le retour au personnage que je tente d'effectuer me semble davantage s'incarner dans des rôles féminins. Le héros masculin s'est peut-être fatigué. Et la crise de l'identité masculine dans nos sociétés est sans doute passée par là.

Ainsi Woyzeck, ce jeune soldat domestiqué par son capitaine, trompé par sa femme, considéré comme un animal de laboratoire et un sujet d'expérimentation par un sinistre et cynique médecin, apparaît-il comme un antihéros, comme un pauvre hère, un sans domicile fixe, un « sans-terre », un « sans-voix » dirait-on aujourd'hui, que vous transposez dans le no man's land d'une banlieue désolée. Mais comment avez-vous travaillé ces fragments de cette pièce inachevée de Georg Büchner ?

Plusieurs choix de mise en scène sont rendus possibles par cette pièce fragmentaire que j'ai recomposée comme un scénario de film avec notre auteur en résidence à la Schaubühne, Marius von Mayenburg. J'ai davantage insisté sur l'aspect social et forain de la pièce, même si les autres facettes de cette œuvre – métaphysique et poétique, notamment – sont également présentes. Quelle serait, aujourd'hui, la condition du soldat Woyzeck ? Sans doute pas celle d'un militaire, dont la figure s'est éloignée de nos contrées, même si ce n'est certes pas le cas des guerres. Il n'y a plus autant de casernes qu'au siècle de Büchner, mais des banlieues qui inondent l'Europe, au sein desquelles une hiérarchie de même type et une violence d'un même ordre peuvent se déployer. La transposition de cette pièce dans ces lieux de relégation sociale nous a semblé opérante. Certaines coupes ont été effectuées, mais nous avons surtout rajouté de nombreuses scènes muettes, qui sont autant de liens entre les fragments de Büchner. Nous avons essayé de raconter une histoire entière qui se situe dans ce no man's land, près d'une baraque à frites, afin de donner la parole aux « sans-voix » d'aujourd'hui.

La pièce de Büchner se situe dans une ville de garnison et universitaire qui n'est jamais nommée. Votre mise en scène sera présentée dans la Cour d'honneur du Palais des papes d'Avignon, véritable forteresse dans la forteresse, puisque le centre de la ville est séparé de sa périphérie par d'immenses remparts. Vous voulez faire entrer la banlieue dans cette enceinte prestigieuse ?

Oui, et de différentes façons. Tout d'abord en présentant Woyzeck comme un de ces nouveaux parias des « cités », comme l'avait fait Büchner en son temps avec ce soldat dépenaillé. Ensuite en plantant le décor de la périphérie asphyxiée des grandes villes européennes dans le poumon même du Festival et de la ville d'Avignon. Enfin en associant un rappeur, Spike, dans ce spectacle qui est aussi musical, et qui se situe dans une tradition de théâtre forain ou de cabaret que l'Allemagne a développée.

Vous travaillez d'ailleurs avec vos comédiens comme avec des musiciens. Cette manière de faire est particulièrement évidente dans Disco Pigs d'Enda Walsh, où deux jeunes acteurs, Pig et Runt, boxent des mots d'amour, de rêve et de rage comme le batteur qui les accompagne frappe les peaux de ses percussions. D'où vous vient cette approche musicale de la scène ?

Les deux acteurs de *Disco Pigs* sont des vrais musiciens sur scène. Je les considère comme les autres membres du groupe présent sur scène, composé par le bassiste et le batteur. Je souhaite créer un spectacle théâtral comme un concert de rock. J'ai toujours rêvé de faire du théâtre comme de la musique d'avant-garde, de la musique rock ou expérimentale comme le *free jazz*. À l'instar du groupe de rock américain *Rage against the machine* constitué de musiciens fantastiques qui se révèlent être de redoutables bateleurs politiques. Lorsque j'ai découvert le texte d'Enda Walsh, j'ai tout de suite entrevu cette possibilité de faire un « théâtre-rock », grâce à une pièce qui évoque l'utopie de la jeunesse, cette volonté de créer un monde à part, indépendant de celui des adultes. À la fin de la pièce, Pig et Runt s'aperçoivent que le temps des jeunes années est révolu. Alors, ils rêvent une dernière fois à cette jeunesse perdue comme on parle d'un paradis perdu, se souviennent de ce monde où l'argent, la carrière et le statut social n'avaient que peu de prise sur la construction de leur être. Dans mon travail, la musique peut aussi servir à marquer les ruptures de rythme, de style ou de récit dans une mise en scène. Les chansons populaires connues composent également une grande part de la partition scénique du *Concert à la carte*, parce qu'elles transportent le

spectateur vers des émotions très précises, à l'instar de *I'm your man* de Leonard Cohen, que beaucoup – de femmes, notamment – ont dû écouter. Dans tous mes spectacles, j'essaye en effet de créer une partition de sons et de mouvements, comme une pièce musicale.

Vous avez souhaité, avec la direction du Festival d'Avignon, que cette édition soit également placée sous le signe des débats et des réflexions, principalement autour du devenir de la « vieille Europe ». Quel sens donnez-vous à ce « théâtre des idées » ?

Je crois qu'il est urgent de nous interroger sur ce monde bouleversé qui oppose et divise, précisément dans un lieu artistique qui rassemble et relie. C'est à la fois un symbole et un honneur pour un metteur en scène allemand comme moi d'être l'invité de ce grand festival français et international. Nos pays qui ont connu la guerre peuvent à présent réfléchir, avec tous les écrivains et philosophes de la « vieille Europe », à la manière dont nous pouvons inventer un monde nouveau, qui ne soit pas simplement la réplique du modèle américain dominant actuellement. Ainsi, à la Schaubühne, nous invitons régulièrement des intellectuels à débattre de ces questions brûlantes. Mes lectures rejoignent mes choix esthétiques et artistiques : je ne prise guère les apôtres de la catastrophe, les cyniques, les proclamateurs de la mort du sens, de l'homme ou de l'histoire. De la même manière que je souhaite faire entrer les « sans-voix » dans la Cour d'honneur, j'espère pouvoir donner la parole aux porteurs d'espairs.

Présence de l'artiste soutenue par la Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin, le Sénat de Berlin, la déléguée à la Culture et au Média du Gouvernement fédéral allemand et le ministère des Affaires étrangères allemand